

CHRISTIANE ENGELBRECHT / BERLIN

*Die Psalmen in den deutschen Musiksammeldrucken des 16. Jahrhunderts\**

BERNHARD MEIER / TÜBINGEN

*„Hieroglyphisches“ in der Musik des 16. Jahrhunderts*

Mit den Ausführungen vorliegenden Referates soll versucht werden, einen weiteren Beitrag zur Erkenntnis von Wortausdeutungen in der Musik des 16. Jahrhunderts zu liefern. Die Existenz, ja Notwendigkeit dieser „ratione verborum“ eingeführten Anomalien ist durch musiktheoretische Aussagen vielfach belegt; prüfen wir, ausgehend einerseits von diesen Zeugnissen, andererseits von den gleichzeitigen Regeln der Komposition, die praktische Anwendung genannter Anomalien, so zeigt sich nicht nur, wie häufig diese — zumal in Werken der zweiten Jahrhunderthälfte — auftreten, sondern auch, in welcher mannigfaltiger Art sie dem geschickten Komponisten zur Verfügung stehen; zugleich, daß sie, über die allgemein gehaltenen oder mehr beiläufig exemplifizierenden Aussagen der Theoretiker hinaus, aber in den meisten Fällen doch nur auf Grund dieser Aussagen uns wieder erkennbar, bereits ein festes, in seinen Grundlagen auf lange Tradition zurückweisendes System darstellen. Mögen in Parallele mit der bildenden Kunst, welche den Engel der Verkündigung seit dem 14. Jahr-

Dissonanzen, Begriffe der „Sünde“, „Fremdheit“ oder „Feindschaft“ durch Abweichungen von dem zugrunde liegenden Kirchenton, „Gesetz“, „Wissen“ und „Gutes tun“ hingegen durch seine ostentative Beachtung dargestellt werden: immer ist es hier der offen zutage liegende Sinn des Wortes selbst, welcher dem Komponisten die Ausdeutung, dem Hörer ihr Verständnis ermöglicht.

Bereits die zahlreichen Anspielungen auf trinitarische Symbolik und den rhetorischen „Topos der Selbstverkleinerung“ lassen jedoch erkennen, daß musikalische Ausdeutungen nicht nur dem Gehalt des Textwortes selbst, sondern auch seiner Auslegung und Umschreibung entstammen; hörbarer Text und Musik stehen hier in einem durch subintelligierte Bindeglieder vermittelten indirekten Bezug. Ausdeutungen dieser Art sollen auch im Folgenden von uns betrachtet werden.

Erwähnen wir zunächst jene Darstellungen einzelner Worte, welche auf deren spezieller Bedeutung als musiktheoretische Termini, unabhängig von dem im Text gemeinten Sinn, basieren: wenn z. B. *ficta tabella* und *amicitia finta* durch „musica ficta“, *remissio peccatorum* durch „remissio“ im Sinne von abwärts führender Bewegung oder tieferer Lage, *in principio* durch Unisonus als „intervallorum principium“ oder durch ostentative Einführung der „prima species Diapente“ re-la in Musik gesetzt wird; ja sogar *l'una e l'altra chitave* kann auf diese Weise durch Kontrastierung je zweier „claves“ vermittlels einer „falschen Relation“ *mi contra fa* in Tönen „vorgestellt“ werden<sup>1</sup>.

Erscheint dagegen zu Texten wie *semen eius*, *in generationem et generationem* u. ä. ein melodischer oder lagenmäßiger Descensus, so ist dieser wohl durch den Begriff der „descendentes = posterius“ als Oberbegriff der realiter vorgetragenen Worte motiviert; hier-

\* Frä. Dr. Engelbrecht konnte wegen Terminschwierigkeiten das Druckmanuskript nicht rechtzeitig vorlegen. Das Referat wird andernorts veröffentlicht.

<sup>1</sup> Für sämtliche hier nicht namhaft gemachte Belegstellen sei verwiesen auf den im Kirchenmusikalischen Jahrbuch, 47. Jg., erscheinenden Aufsatz des Vf. über Wortausdeutungen und Tonalität bei Orlando di Lasso.

→ o. S. 126  
(Zeilen  
aus-  
tauschen!)



mit bezeugt er überdies, wie sehr die Komponisten des 16. Jahrhunderts auch außerhalb ihrer Fachterminologie in Begriffen der lateinischen Sprache dachten.

oft ermöglicht aber auch eine „augenfällige“ Eigenschaft von Dingen oder Vorgängen die musikalische Darstellung an sich unergiebigere Worte. Gilt es z. B., die Sünde des Götzendienstes in Musik zu setzen, so bietet sich, belegt durch alttestamentliche Exempel, die Vorstellung des Tanzes an und führt zu entsprechender Triolierung<sup>2</sup>. Gilt es dagegen, ein Zitat des „Englischen Grußes“ oder auch nur eine Anspielung auf denselben musikalisch zu illustrieren, so erscheint, entsprechend der Grußgebärde, die Figur der Katabasis: dies übriges nun aber (um nur einige Beispiele zu nennen) Worte wie „malum“ durch „übel“ klingende<sup>3</sup> hundert oft in verneigter oder kniender Haltung darstellt. — Insbesondere aber wird der Begriff einer die sogenannten Kyklosis herbeiführenden „circularis actio“ (Kircher), über den engsten, durch „circum“, „intorno“ und dergleichen umschriebenen Bereich hinaus, auch auf zahlreiche andere Worte angewendet, welche Dinge von irgendwie „kreisförmiger“ Gestalt oder Vorgänge von „kreisförmiger“ Bewegung bezeichnen: erwähnen wir etwa die Ausdeutungen ziellosen Umherirrens oder Suchens; erwähnen wir die vom Bild der kreisenden Himmelsphären genommene Circulatio, welche nicht nur bei Texten wie *il ciel ch'intorno gira*, sondern auch bei *coelum* schlechthin als keineswegs seltene musikalische Ausdeutung fungiert; erwähnen wir speziell für Lasso, daß er mit Hilfe dieser Figur sowohl die *custodes murorum* (als „die Runde machend“) wie auch das von den drei Weisen gespendete Gold (vorgestellt wohl als Münzen oder Ringe), ja sogar das „halbkreisförmige“ Ohr in Musik vorzustellen vermag.

Noch überraschender erscheint aber, daß Kreisfiguren oft auch mit Begriffen der Ewigkeit, wie *aeternus*, *semper*, *in saeculum* u. dgl. verbunden werden. Das zwischen Text und Musik vermittelnde „tertium comparationis“ dieser etwa bei Leonardus Barré, Crequillon, Rore, Byrd, Lasso und Schütz nachweisbaren Ausdeutungen bildet offenbar die Anfangs- und Endlosigkeit des Kreises; hierdurch aber steht dieser musikalische Gebrauch der Circulatio zumindest in Parallele mit der Verwendung des Kreises in einem heute kaum mehr bekannten Zweig der Renaissancekunst, den durch Ludwig Volkmann erforschten sog. „hieroglyphischen“ Bilderschriften<sup>4</sup>. Die von italienischen Humanisten vermeintlich wiedergefundene Deutung der ägyptischen Schriftzeichen war nämlich nicht nur als Ergebnis antiquarischer Forschung betrachtet worden, sondern hatte auch zur Wiederbelebung „hieroglyphischen“ Schreibens geführt; derart, daß Bild und dargestellter Begriff jeweils durch ein — der vornehmlichsten Eigenschaft des im Bilde dargestellten Gegenstandes zu entnehmendes — „tertium comparationis“ verbunden waren. Zum festen Bestand dieser Bilder-Schriftzeichen gehörte die Figur des Kreises, zu deuten im Sinne von „semper“ und verwandten Begriffen: sie erscheint z. B. in der „hieroglyphischen“ Darstellung des Satzes *Semper festina tarde* der sog. Hypnerotomachia Poliphili<sup>5</sup> (einer von Erasmus, Adagia, „Festina lente“, beschrieben und kommentierten Figur), in der Figur *Eternità* bei Cesare Ripa<sup>6</sup> und ist, wie die Darstellung der Hölle im Stift Admont sowie der Schluß von Jean Pauls *Rede des toten Christus* (Siebenkäs, Erstes Blumenstück) zeigen, bis um die Wende des 18./19. Jhs. noch in diesem Sinne bekannt. Bedenken wir also, daß „hieroglyphische“ Studien von Gelehrten wie Aldus Manutius, Erasmus, Celtes, Peutinger u. a. hoch geschätzt, daß sie an Universitäten (Bologna) und Akademien des

<sup>2</sup> Lasso, *Diliges proximum tuum* (GA I, 113 ff.); biblische Belegstelle vor allem Exod. 32, 19 (Goldenes Kalb), auch 3 Reg. 18, 26 (Opfer der Baalspriester). — Vgl. auch die Komposition des Satzes *Nuptiae factae sunt in Canaa* (Lasso, GA XV, 30 ff.).

<sup>3</sup> Ludwig Volkmann, *Bilder-Schriften der Renaissance*, Lpz. 1923.

<sup>4</sup> Abbildung bei Volkmann, S. 17; Näheres zur Hypnerotomachia und ihrer Verbreitung daselbst, S. 23.

<sup>5</sup> *Nova Iconologia di Cesare Ripa* Perugino ..., Padova 1618, p. 170 s. (Figur und Beschreibung).



16. Jahrhunderts eifrig betrieben wurden (wie z. B. das erhaltene Bücherinventar der Accademia Filarmonica zu Verona erweist)<sup>6</sup>, daß vor allem auch zahlreiche Künstler — unter ihnen kein Geringerer als Dürer — die „Ergebnisse“ dieser Gelehrsamkeit praktizierten: so fällt es leicht, zu verstehen, daß Kunde hiervon auch zu den Musikern gelangt ist<sup>7</sup>.

Gleich anderen Arten vermeintlicher Wiederbelebung antiker Traditionen, wie z. B. der Moduslehre Glareans und der Chromatik Vicentinos, zeugt also in der Musik des 16. Jahrhunderts wohl auch die Verwendung der Kreisfigur im Sinne der „Ewigkeit“ vom Einfluß humanistischer Ideen. Die Eigenart eines von der Vorstellung gelehrter Bilder-Schriften so sehr eingenommenen Denkens mag aber auch darüber hinaus jenes Bemühen der Musiker verständlich machen, ähnlich sprechende „Tonbilder“ in immer größerer Zahl und selbst auf Grund entferntester Beziehungen zu schaffen. Erinnern wir uns der Meisterschaft, welche gerade Lasso hierin erweist, so dürfte uns das Lob seiner Kunst als eines „Vor-Augen-Stellens“ der textlichen Gehalte noch einsichtiger werden; zugleich aber auch, weshalb eine Musik dieser Art „reservata“ genannt wurde.

JOACHIM STALMANN / BREMKE

### *Die reformatorische Musikanschauung des Johann Walter*

Dem Torgauer Kantor und Hofkapellmeister Johann Walter gebührt in der Begründung reformatorischer Musikanschauung ein selbständiger Platz neben dem „heiligen, teuren Mann Gottes Lutherus“<sup>1</sup>. Selbständig bedenkt er den Ursprung der Musik und übertrifft dabei Luther an reformatorischer Konsequenz; selbständig lehrt er einen doppelten Zweck der Musik und kommt darin, soweit wir sehen, Luther um vier Jahre zuvor. Nur diese beiden Gedankengänge können wir hier verfolgen. Zu einer Gesamtdarstellung fehlt der Raum<sup>2</sup>. Unsere Quellen sind die beiden Lobgedichte von 1538 und 1564<sup>3</sup>.

Bekanntlich war die Musik dem Mittelalter metaphysisches Gleichnis als proportionale Struktur sowohl natürlichen wie übernatürlichen Seins, darum Vehikel übernatürlicher Erkenntnis. Hermann Abert sagt<sup>4</sup>: „Man fragte bei allem, was die Musik anging, nicht nach seinem Wesen, sondern nach seiner Bedeutung“; und H. H. Eggebrecht<sup>5</sup>: „Das mittelalterliche Musikwerk lebt von dem, was es bedeuten soll“. Der Ursprung solcher Auffassung ist außerchristlich und dürfte letztlich bei den Altpythagoräern zu suchen sein (ca. 5. Jh. v. Chr.). Die

<sup>6</sup> G. Turrini, *L'Accademia Filarmonica di Verona*, Verona 1941, p. 318 und 320 (*Hypnerotomachia Poliphili* und „Hieroglyphica“ des Pierio Valeriano).

<sup>7</sup> Als „hieroglyphische“ Komposition insgesamt dürfte wohl die „Reservata“-Motette von Reimundo Ballestra zu verstehen sein: ihre kontrapunktischen Künste erscheinen gerade zu Texten, innerhalb derer „aeternus“ an markanter Stelle eintritt; der Krebskanon (mit Umkehrung) verschränkt Anfang und Ende beider daran beteiligten Stimmen miteinander, die ständige Beantwortung des aufsteigenden Hexachordes durch das absteigende ergibt, wenn auch auf zwei Stimmen verteilt, eine als Aneinanderreihung von „Halbkreisen“ deutbare Figur.

<sup>1</sup> Überschrift der Vorrede zum Gedicht von 1564 (cf. Anm. 3); fast wörtlich in dem von Prätorius, *Syntagma musicum* I, 451 ff. mitgeteilten autobiographischen Dokument Walters.

<sup>2</sup> Eine solche findet sich vorläufig im 2. Kapitel meiner Diss. phil. Tübingen 1960, *Johann Walters Cantiones latinae* (mschr.).

<sup>3</sup> *Lob und Preis der löblichen Kunst Musica*, Wittenberg 1538 (Faksimile hrsg. v. W. Gurlitt, Kassel 1938); *Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica*, Wittenberg 1564. Bedeutsam sind auch die Vorreden zu den Auflagen des Gesangbüchleins von 1534 (sic!) an, ferner zu den großen Magnificat 1557 und in dem den erministischen Herzögen gewidmeten Exemplar des ersten Lobgedichts.

<sup>4</sup> Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen, Halle 1905, 106.

<sup>5</sup> *Ars musica*, in Die Sammlung, 12. Jg. (1957), 306 ff., Zitat S. 217.